

idança.txt

Volume 3

Abril

2011

idança.txt

Volume 3

April

2011

Becoming Transnatural.
Foto: Lucy McRae.
Becoming Transnatural.
Photo: Lucy McRae.

RABIH MROUÉ / CRISTIANE BOUGER /
PANAÍBRA CANDA / LUCY MCRAE
E BART HESS / VALMIR SANTOS /
JADRANKA ANDJELIC

A PERFORMANCE E A RECONSTRUÇÃO DO EFÊMERO

Por Cristiane Bouger

Cristiane Bouger desenvolve trabalhos nos campos da live art, instalação, dança contemporânea, teatro experimental, texto e vídeo, propondo um discurso relacionando corpo, biografia, cultura e política. Bouger foi escritora colaboradora para a PERFORMA 09 – The Third New Visual Art Performance Biennial, em Nova York, e é escritora contribuinte para o Movement Research e National Dance Center Bucharest na residência Moving Dialogue: A Bucharest/New York Dance Exchange (2010/2011), nos Estados Unidos e na Romênia. Na última década, publicou aproximadamente 30 artigos e entrevistas em livros, revistas, periódicos e jornais no Brasil, Estados Unidos, Portugal e Inglaterra.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL

By Cristiane Bouger

Cristiane Bouger develops work in the fields of live art, installation, contemporary dance, experimental theater, text and video to engage in a discourse intertwining body, biography, culture and politics. She was a collaborating writer for PERFORMA 09 – The Third New Visual Art Performance Biennial, in New York, and is a contributing writer for Movement Research’s Moving Dialogue: A Bucharest/New York Dance Exchange. During the last decade she published nearly 30 articles and interviews in books, magazines, journals and newspapers in Brazil, the United States, Portugal and England.



Marina Abramovic. Thomas Lips, 1975/2005.

Impressão cromogênica emoldurada: 65 x 51 1/2 polegadas (165,1 x 130,8 cm), edição de 7 com 3 APs.
© Marina Abramovic,
Cortesia: Sean Kelly Gallery, Nova York

Marina Abramovic. Thomas Lips, 1975/2005.

Framed chromogenic print, framed: 65 x 51 1/2 inches (165.1 x 130.8 cm), edition of 7 with 3 APs.
© Marina Abramovic.
Courtesy: Sean Kelly Gallery, New York.

A partir de uma análise do crescente número de performances exibidas na última década em museus dos Estados Unidos e em países da Europa, busco refletir sobre a inclusão de trabalhos de performance e dança na programação e nos acervos de instituições. Com ênfase na Performa – Bienal de Novas Artes Visuais Performáticas de Nova York, na exposição Marina Abramovic: the Artist Is Present¹, apresentada pelo Museum of Modern Art – MoMA, e em entrevista com a historiadora e crítica de arte RoseLee Goldberg, exponho minhas observações enfatizando o conceito de *reenactment*, uma tendência recente nas artes que consiste na reconstrução de performances e acontecimentos artísticos relacionados às vanguardas do século XX.

1 Marina Abramovic: the Artist Is Present celebrou os 40 anos de carreira da artista. A exposição foi apresentada entre 14 de março e 31 de maio de 2010 no Museum of Modern Art – MoMA, em Nova York.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

Through addressing the increasing number of performances presented in museums in the United States and in European countries in the last decade, I aim to reflect upon the inclusion of performance and dance works as part of the institutions’ programs and art collections/archives. The article is mainly informed by the events Performa – New Visual Art Performance Biennial, which takes place in New York, the exhibition Marina Abramovic: The Artist Is Present¹, presented by the Museum of Modern Art – MoMA, and by an interview with critic and art historian RoseLee Goldberg. I aspire to present my reflection taking into account the concept of *reenactment*, a recent tendency in the arts, which consists of the reconstruction of performances and artistic events related to avant-garde movements in the 20th century.

1 Marina Abramovic: The Artist Is Present celebrated a career that spanned 40 years. The exhibition was presented from March 14 to May 31 in 2010 at the Museum of Modern Art – MoMA, in New York.

Abordando o que, em um primeiro olhar, parece incongruência de leitura ou aproximação terminológica (performance nos acervos, dança no museu, *live art* realizada em suportes digitais), meu objetivo é entender como as delimitações no campo das artes têm se transformado a partir das relações com os mercados curatorial e editorial. E também o quanto isso modifica o aspecto estrutural e ontológico dessas artes, ao mesmo tempo em que redefine o papel dos museus e das instituições. Como exemplo, cito a inclusão de departamentos e arquivos dedicados à performance em espaços como o MoMA, em Nova York, e o Tate Modern, em Londres. Tal atualização abre uma série de questões acerca da conservação do efêmero, trazendo indagações relevantes sobre o reposicionamento da relação entre as instituições e uma arte que nasce da recusa em ser mercadoria institucional.

Throughout this article I address relations between terms that at first glance seem to reveal inconsistencies of examination or terminological approach (performance in the art collections, dance in the museums, live art created for digital platforms). My attempt comprises to understand the way the boundaries in the art field have been transformed by the relations with curatorial and editorial markets and how it consequently transformed the structural and ontological aspects of these arts, redefining by extension the role of museums and art institutions. As an example, I mention the inclusion of departments and archives dedicated to performance at institutions such as MoMA in New York and Tate Modern in London. Such a inclusion unfolds a range of questions concerning the preservation of the ephemeral, and upraise relevant inquiries concerning the bond between institutions and an art form that is born out of the refusal of being an art product.

A PERFORMANCE ART E A RECUSA
EM SER MERCADORIA

A *performance art* surgiu nas artes visuais em um contexto de negação do objeto artístico enquanto mercadoria de arte e encontrou no corpo o suporte para a objetivação de discursos ativistas, práticas rituais e manifestações estéticas as mais diversas. Contra a reprodutibilidade e centrada na evanescência de sua manifestação, a performance se tornou meio de expressão contestatório e ato político em si, obtendo grande repercussão na década de 70. Marina Abramovic e Ulay, Joseph Beuys, Yoko Ono, Chris Burden, Stelarc, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Tehching Hsieh, Charlotte Moorman e Shigeko Kubota figuram nesse contexto e estão entre os artistas precursores da *performance art*. Muitos de seus trabalhos incorporaram situações limite, como risco físico e estados psicológicos alterados, incluindo, em alguns casos, confinamento ou automutilação,

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE ART AND THE REFUSAL
TO BE AN ART COMMODITY

Performance art emerged in the visual arts field within a context of denial of the artistic object as art merchandise and found support in the body for the objectification of activist discourses, ritualistic practices and the most diverse aesthetic manifestations. Going against reproducibility and focusing on the evanescence of its manifestations, performance became protesting means of expression and a political act in itself, garnering great repercussion in the 70’s. Marina Abramovic and Ulay, Joseph Beuys, Yoko Ono, Chris Burden, Stelarc, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Tehching Hsieh, Charlotte Moorman and Shigeko Kubota are part of this context and they are among the pioneers of performance art. Many of their works incorporate borderline situations, like physical risks and altered states of mind, including, in some cases, confinement and self-mutilation, often glimpsing transcendental/

algumas vezes vislumbrando transformações transcendentais/espirituais através de ações com temporalidades dilatadas.

A perspectiva da performer e pesquisadora Eleonora Fabião é esclarecedora sobre o caráter político da performance:

A performance, por sua natureza de difícil comercialização e seu caráter marginal (margens: habita um espaço relativo entre as artes – plásticas, cênicas e fílmicas – e entre arte e não-arte), muitas vezes abjeto (corpos desarticulados, levados a condições psicofísicas extremas, brutalidade poética) e socialmente discrepante (formas sexuais múltiplas, humor fino e grotesco, práticas existenciais e corporais excêntricas e irônicas), define-se como forma de resistência, como força contestatória, como prática política. A performance gera e apresenta corpos e situações em que a normatividade ocidental contemporânea – marcadamente consumista,

spiritual transformations through actions with dilated temporalities.

The perspective offered by performer and researcher Eleonora Fabião enlightens the political aspect of performance:

Because of its quality of being difficult to commercialize and its marginal aspect (margins: it inhabits a relative space among the arts – visual, performing and film – and between art and non-art), often abject (unarticulated bodies driven to extreme psycho-physical conditions, poetic brutality) and socially discrepant (multiple sexual forms, refined and grotesque humor, existential, eccentric and ironic body practices), performance defines itself as resistance, as protest power, as political practice. Performance generates and presents bodies and situations that reflect upon western contemporary normativeness – markedly consumerist, mechanistic, logocentric, racist, homophobic, disembodied. (Fabião apud Bouger, 2004)

mecanicista, logocêntrica, racista, homofóbica, descorporalizada – é pensada. (Fabião apud Bouger, 2004)

Nesta primeira década do século XXI, a performance tem visibilidade renovada e sua produção é repensada de maneira significativa. Nos Estados Unidos esse interesse ganhou ênfase com a criação da Performa, uma bienal dedicada a trabalhos de *live art* realizados por artistas visuais. Criada em 2004 pela historiadora e crítica de arte RoseLee Goldberg, a Performa se define como uma organização artística multidisciplinar sem fins lucrativos e apresenta como missão explorar o papel crítico da live performance neste século, encorajando novas direções nesse campo das artes.

Goldberg foi pioneira nos estudos da performance com o livro *A arte da performance – Do futurismo ao presente*, de 1979. Seu desejo de mostrar que a história

continua a ser escrita pela produção de artistas contemporâneos foi um dos fatores propulsores na criação da Performa, definida por ela como uma bienal de “Novas Artes Visuais Performáticas”. O desconforto com o termo *performance art* foi uma das razões de sua escolha terminológica, mas a multidisciplinaridade do evento também justifica o nome adotado:

“*Performance art*” sempre foi um termo problemático. Ninguém se sente confortável com ele. É utilizado de forma muito geral para descrever uma ampla gama de trabalhos que cobrem uma história de 100 anos, quando, na realidade, a expressão é mais específica dos anos 70. Eu quero evitar o termo e mostrar que artistas visuais sempre fizeram performances. Eu não chamo a Marina Abramovic ou a Laurie Anderson de artistas da performance e duvido que este seja um termo que elas usem para se autodefinirem. Elas são artistas que trabalham com muitas mídias, incluindo a performance. Além disso,

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

In the first decade of the 20th century, performance had its visibility renewed and its production has been significantly reconsidered. In the United States, this interest was emphasized by the creation of Performa, a biennial dedicated to live art works produced by visual artists. Created in 2004 by art historian and critic RoseLee Goldberg, Performa is defined as a multidisciplinary non-profit artistic organization and presents the mission of exploring the critical role of live performance in this century, encouraging new directions in the art field.

Goldberg was a pioneer in performance studies with the book *Performance Art – From Futurism to the Present*, published in 1979. Her desire to show that history continues to be written by the production of contemporary artists was one of the propelling factors for the creation of Performa, which she defines as a biennial of “New Visual Art Performance”. The discomfort caused by

the term ‘performance art’ was one of the reasons for the terminological choice, but the multidisciplinary quality of the event also justifies the name that was embraced:

‘Performance art’ has always been a problematic term. Nobody is comfortable with it. It is used very generally to describe a broad range of work covering a hundred year history, when in reality the term is more specific to the 70s. I wanted to avoid the term, and to show that visual artists have always made performances. I do not call Marina Abramovic or Laurie Anderson performance artists and I doubt it is a term that they use to describe themselves. They are artists who work in many media including performance. In addition, in bringing this material to a wider audience, which is the nature of a biennial, it was important to indicate that we covered a broad range of art and media. (Goldberg apud Bouger, 2009)

ao trazermos esses trabalhos para um público mais amplo, o que faz parte da natureza de uma bienal, torna-se importante indicar que nós cobrimos uma grande variedade de artes e mídias. (Goldberg apud Bouger, 2009)

Muitas têm sido as tentativas de discorrer sobre o território difuso da performance. Nesse processo tendemos a solidificar definições, ainda que imprecisas, a partir das proposições originárias dos anos 60 e 70. No entanto, é preciso observar que a perspectiva se redimensionou significativamente nas últimas décadas. O mercado editorial nos Estados Unidos e na Europa e os programas curatoriais de galerias e museus refletem tal reconfiguração, ao mostrarem um interesse renovado pela inclusão da performance em suas publicações e programações. Motivações e estratégias de viabilização econômica também são fatores significativos nas decisões que moldam a agenda contemporânea das instituições.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

There have been many attempts to discuss the diffused territory of performance. In this process, we tend to solidify definitions, albeit imprecise, of proposals originated in the 60’s and 70’s. However, it must be noted that the perspective has been significantly reshaped in the last decades. The editorial market in the United States and Europe and the curatorial programs of galleries and museums reflect renewed interest by including performance in its publications and programs. Motivations and strategies for economical viability are also significant factors in the decisions that shape the contemporary calendar of art institutions.

In an interview for MoMA’s website, Marina Abramovic mentions that every time economy takes a downturn, performance becomes evident. According to the artist, crisis is the best moment for art because performance artists always “arrive” when there is nothing to be sold.

Em entrevista para o site do MoMA, Marina Abramovic menciona que sempre que a economia vai mal, a performance se torna evidente. Segundo a artista, a crise é o melhor momento para essa arte porque os artistas da performance sempre “chegam” quando não há nada para vender.

DA PERFORMANCE À LIVE ART COMO ESTRATÉGIA DE MERCADO

Ainda que a relação entre performance e mercado não reproduza os moldes de consumo da obra de arte, a recusa em considerar a performance como mercadoria de arte parece ter sido substituída por uma profusão de registros vendáveis (fotografias, catálogos e vídeos), por relações com o mercado editorial e pela receptividade – ideológica ou econômico-estratégica – dos grandes museus e galerias de arte moderna e contemporânea.

FROM PERFORMANCE TO LIVE ART AS A MARKET STRATEGY

Even considering the relation between performance and the art market does not reproduce the art consumption models, the refusal in considering performance as an art product seems to have been replaced by the profusion of its marketable documentation (photographs, catalogues and videos), its relation with the editorial market and by the receptivity – being it ideological or economic-strategic – of the big museums and the modern and contemporary art galleries.

In an interview with RoseLee Goldberg conducted for an article written for the Movement Research Performance Journal, I have raised the following questions: “Did performance art turn into an art product after all? And, above all, is this matter still relevant?” The panorama she points out seems to indicate that the complexity of the question

Ao entrevistar RoseLee Goldberg para um artigo a ser publicado no *Movement Research Performance Journal*, levantei as seguintes questões: “A performance se tornou uma mercadoria de arte, afinal? E, sobretudo, esta é uma questão ainda relevante?” O panorama apontado por ela parece indicar que a complexidade da questão se transforma paralelamente às mudanças do mercado de arte, vinculando ironicamente um ao outro, seja por associação ou recusa:

A arte da performance tem uma longa história, então depende de qual período estamos falando. Da mesma forma, o mercado de arte tem uma longa história e a relação entre os dois está sempre mudando. Na década de 20, em Paris e Berlim, o mercado de arte contemporânea era limitado. Os eventos Dadá atraíam um grande número de artistas e as pessoas pagavam para ver *Relâche*, de Picabia, ou *Mamelle de Tirésias*, de Apollinaire. Quarenta anos mais tarde, na década de

60, quando existiu um mercado de arte mais vibrante (Expressionismo Abstrato, Pop Art), a performance era uma atividade antimercado, significando também uma arma de ativismo em um período sociopoliticamente volátil. Nos anos 70, quando artistas conceituais protestaram ativamente contra a arte como mercadoria, a performance era uma arte em si, a forma de arte com maior visibilidade em relação às estratégias conceituais. Nos últimos dez anos, um mercado de arte muito forte fez com que inúmeros artistas reconhecidos e que trabalham com performance comessem a pensar que era apenas justo que seus trabalhos pudessem ter um mercado também. Soma-se a isso o fato de que os museus tiveram que incorporar os anos 70 em suas coleções e foram forçados a reconhecer que muito do trabalho daquele período era baseado em performance. E, finalmente, o papel do museu tem se transformado radicalmente. Eles são palácios de cultura que atraem grandes aglomerações de pessoas que se sentem

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

is transformed in parallel to the changes in the art market, ironically relating one to the other, be it by association or refusal:

Performance art has a long history and so it depends which period we are talking about. So does the art market have a long history and the relationship between the two is always changing. In the 1920s, in Paris and Berlin the market for contemporary art was limited. Dada events attracted art crowds and people paid to see Picabia’s “Relâche” or Apollinaire’s “Mamelle de Teresias.” Forty years later, in the 1960s, when there was a more vibrant art market (Abstract Expressionism, Pop Art) performance was an anti-market activity that was also a weapon of activism in a social and politically volatile period. In the 1970s, when Conceptual Artists actively protested the art commodity, performance was at its height, the most visible art form in relation to conceptual strategies. In the last ten years, the very strong art market made many established artists working in performance begin

to think that it was only fair that their work might have a market too. In addition, museums had to incorporate the 70’s into their collections, and were forced to recognize that much of the work from that period was performance based. And finally, the role of the museum has changed radically. They are culture palaces that attract large crowds who are fascinated by proximity to the artist and by live art. Performance is not an art product in the commodity sense of the word, but it can nevertheless cost quite a lot to produce. The question is relevant but the answer is a larger historical one. (Goldberg apud Bouger, 2009)

Through referring to museums as “culture palaces”, Goldberg does not contribute to weakening the aristocratic aura of museums as part of the establishment, nor to demystify its legitimating status. Nevertheless, as one visits the largest museums in New York City, the perspective she brings forward becomes easily comprehensible.

fascinadas pela proximidade com os artistas e pela *live art*. A performance não é um produto de arte no sentido de mercadoria, mas pode custar muito dinheiro para ser produzida. A questão é relevante, mas a resposta é historicamente mais ampla. (Goldberg apud Bouger, 2009, tradução minha)

Ao mencionar os museus como “palácios de cultura”, Goldberg não contribui para esmaecer a imagem aristocrática do museu como parte do *establishment*, nem tampouco para desmitificar seu status legitimador. Contudo, ao visitar os grandes museus de Nova York, é fácil compreender a perspectiva por ela apresentada.

Em *Marina Abramovic: the Artist Is Present*, a maior exposição sobre performance já realizada pelo MoMA, organizada por Klaus Biesenbach, vemos um exemplo catalisador de tal observação. A exposição atraiu multidões que aguardavam em longas filas para se sentar

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

In *Marina Abramovic: The Artist Is Present*, organized by Klaus Biesenbach, and comprised of the largest performance exhibition ever presented at MoMA, we can find a catalyzing example of such a perspective. The exhibition attracted crowds that waited in long lines to sit in front of the artist in the atrium of the museum, in the longest durational performance of her career: for approximately three months, the artist performed everyday during the hours the museum remained open, resulting in a work that lasted 736 hours and 30 minutes.

In addition to videos, photographs and installations, the exhibition presented reenactments (also called *reperformances* or *reconstructions*) of Abramovic’s emblematic works, some of them originally created with Ulay. Both the performance *The Artist Is Present*, created for the museum’s atrium and which lent its name to the exhibition, as the reenactments and the performance *Impoderabilia* (1977), triggered surprising

frente a frente com a artista no átrio do museu na performance duracional mais longa de sua carreira: por aproximadamente três meses, ela *performou* todos os dias durante as horas em que o museu ficou aberto, resultando em um trabalho de 736 horas e 30 minutos.

Além de vídeos, fotografias e instalações, a exposição apresentou *reenactments* (também denominados *reperformances* ou *reconstruções*) de trabalhos emblemáticos de Abramovic, alguns deles criados originalmente em parceria com Ulay. Tanto a performance *The Artist Is Present*, concebida para o átrio do museu e que deu nome à exposição, quanto os *reenactments* e a performance *Impoderabilia* (1977) deflagraram comportamentos surpreendentes por parte do público, desvelando desafios institucionais para o MoMA sobre como lidar com a interatividade da plateia e o caráter permissivo da performance. A espetacularização da mídia acerca da nudez presente nos trabalhos

behavioral responses in the participants, unfolding institutional challenges for MoMA on how to cope with the interactivity of the audience and the performances’ permissiveness. The media’s buzz concerning the nudity in some of the reperformed works as well as the visitors’ reactions to it, caused disappointment and frustration among the artists involved. On the other hand, it brought thousands of paying visitants to the museum.

If we reflect upon this exhibition, it is not hard to realize that the once marginalized quality of performance has been shifted to the spotlight of the institutional and mainstream media debate, creating paradoxical structures and reactions. The visitors’ response attracted the attention of MoMA by sleeping in front of the museum or returning several times to sit in front of Abramovic. Until December 2010, more than 985 thousand views were registered on the Flickr photo album featuring the participants of the performance , while

reperformados e das reações dos participantes causou polêmica e descontentamento entre os artistas envolvidos, assim como levou ao museu milhares de visitantes pagantes.

Ao refletirmos sobre essa exposição, percebemos que o caráter marginal da performance deslocou-se para o centro do debate e do *mainstream* institucional e midiático, criando estruturas de recepção e reação paradoxais. Visitantes atraíram a atenção da produção do MoMA ao dormir na frente do museu ou retornar repetidas vezes para se sentar diante de Abramovic. No álbum de fotografias que retrata os participantes da performance no Flickr, mais de 985 mil visitas foram registradas até dezembro de 2010, e um perfil criado no Facebook com o nome *Sitting with Marina* (Sentando com Marina) fomentou a troca de percepções entre os participantes da exposição.

Antecedendo a exposição no MoMA, uma

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

a Facebook profile named *Sitting with Marina* instigated the exchange of perceptions among the participants of the exhibition.

Preceding MoMA's exhibition, another politics of visibility and economy could be reflected upon in Tino Sehgal's *Kiss* and *This Progress*, presented at Solomon R. Guggenheim Museum.

Sehgal, who defines his work as live sculptures or situations (he avoids the term performance), creates a strategy that subverts, in part, the relation between art and product: by selling his work to galleries and institutions, Sehgal incorporates an established economic relation, at the same time he rejects turning the artwork into a product by not allowing the institution or press to document the work. In a world where material production is exacerbated, Sehgal creates immaterial and ephemeral situations, forfeiting physical documentation and defending the idea that more than the images captured by

outra política de visibilidade e economia foi apresentada pelo Solomon R. Guggenheim Museum, através dos trabalhos *Kiss* e *This Progress*, de Tino Sehgal.

Nas criações de Sehgal, denominadas “esculturas vivas” ou “situações” pelo artista – que evita utilizar o termo “performance” para definir seus trabalhos –, vemos uma estratégia que subverte os aspectos da relação entre obra e mercadoria: ao vender seu trabalho para galerias e instituições, Sehgal incorpora uma relação econômica estabelecida ao mesmo tempo em que rejeita o caráter de produto da obra artística vendida, ao não permitir registros de seus trabalhos. Em um mundo onde a produção material é exacerbada, Sehgal cria situações imateriais e efêmeras, abdicando do registro físico e defendendo que a memória dos participantes de seus trabalhos aproxima-se mais da experiência proposta do que as imagens capturadas pela fotografia ou pelo vídeo.

photography or video, it is the participant's memory that gets closer to the experience he proposes.

For instance, in the presentation of *Kiss*, the museum's space was completely empty, without any artwork hanging on the walls of Guggenheim's spiral construction. The visitor was faced with couples kissing at specific places (at a corner of two walls, rolling onto the floor), thus intensifying its voyeuristic approach to the work. The performers were professional dancers rehearsed by Sehgal and took turns lasting approximately 3 hours, during the time the museum was open to the public.

Also worth noting is the work by Spanish choreographer Maria La Ribot who created an alternative profit strategy that incorporates aspects of the art market and still reflects an anti-product stance. Inspired by the conceptual works created by Piero Manzoni, she sells her *Distinguished Pieces*, thus enabling the

Para a apresentação de *Kiss*, por exemplo, o espaço do museu foi exibido vazio, sem nenhuma obra nas paredes de sua construção em espiral. O espectador se deparava com casais se beijando em lugares específicos do espaço (no canto de uma parede, rolando pelo chão), hiperintensificando, assim, sua relação *voyeurística* com o trabalho. Os performers eram bailarinos profissionais ensaiados por Sehgal e se revezavam em turnos de aproximadamente três horas durante todo o tempo de abertura do museu.

Outra estratégia de comercialização que incorpora aspectos do mercado de arte sem perda do posicionamento antimercadoria característico da *performance art* vem da coreógrafa espanhola Maria La Ribot. Inspirada nas obras conceituais de Piero Manzoni, ela vende suas *Distinguished Pieces* viabilizando, assim, a criação dos seus trabalhos, que trafegam por entre as linguagens das artes visuais, da dança,

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

creation of her work, which incorporates visual arts, dance, performance, video and installations. Her strategy comprises selling a given performance, offering the buyer the presentation of his name as a *distinguished proprietor* of that piece, wherever she presents it.

La Ribot does not deny the art collector, but rather praise him, though subverting his condition of holder of the piece, since her live performance it is not an object to be owned. What the collector purchases is the status of being the proprietor of that performance, but not the performance itself.

Works such as La Ribot's performances are situated in what artists, curators and theorists have been called *live art*. The term emerged in England in the mid 80's to cover artistic forms and strategies that did not fit into the rigidity of specific nomenclature in the arts – and by extension, in the curatorial and

da performance, do vídeo e da instalação. Sua estratégia é vender uma determinada performance, oferecendo ao comprador a apresentação de seu nome como *distinguished proprietor* (proprietário distinto) daquele trabalho onde quer que ela o apresente.

La Ribot não nega o colecionador de arte, mas o saúda, subvertendo, no entanto, a sua condição de detentor da obra, já que esta não é um objeto que pode ser possuído. O bem adquirido pelo colecionador é o status de ser proprietário daquela performance, mas não da performance em si.

Trabalhos como o de La Ribot se situam no que artistas, curadores e teóricos têm denominado *live art*. O termo surgiu na Inglaterra em meados da década de 80 para abarcar formas e estratégias artísticas que não se encaixavam na rigidez das nomenclaturas específicas das artes – e, por extensão, nos programas curatoriais e

funding programs. Such nomenclature is also a diagnosis that the distinction between one art field and another has become increasingly irrelevant in the contemporary production. Live art, as defined by Lois Keidan, cofounder and director of Live Art Development Agency, in London, “should not be understood as the description of an art form, but rather as inclusion strategy for a diversity of practices and artists that, under other circumstances, would be ‘excluded’ from all kinds of politics and support and every sort of curatorial work or critical debate.” (Keidan, 2007).

In that sense, *live art* becomes a convenient and coherent term as it seeks to include rather than segregate the artistic strategies involving interdisciplinarity. It saves creators of stagnant definitions about their hybrid field of work. Apprising the performance discourse beyond the propositions of the 70's, live art can be seen as an expanded continuity of performance art practices, which, has its origins traced back

de patrocínio. Tal nomenclatura não deixa de ser também um diagnóstico de que a distinção entre uma área e outra tem se tornado cada vez mais irrelevante na produção contemporânea. Como definiu Lois Keidan, cofundadora e diretora da Live Art Development Agency, em Londres, a *live art* “não deveria ser entendida como descrição de uma forma de arte, e sim como estratégia de inclusão de uma diversidade de práticas e artistas que, em outras circunstâncias, se encontrariam ‘excluídos’ de todos os tipos de política e de apoio e de toda espécie de trabalho de curadoria ou de debate crítico” (Keidan, 2007).

Live art se torna um termo conveniente e coerente na medida em que busca incluir, ao invés de compartimentar estratégias artísticas envolvendo interdisciplinaridade, poupando criadores de definições estanques sobre o seu campo de atuação híbrida. Atualizando o discurso performático para além das

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

to the futurist practices of the beginning of the 20th century.

As I reflect upon the exhibitions of Abramovic and Sehgal presented simultaneously in two of New York’s largest museums, as well as upon La Ribot’s selling strategies, I ponder if the return of performance and the increasing constancy of live art in institutional programs do not find a parallel in the increasing market interest for experience and not only consumption – although experience and consumption are associated in many strategies and products, both artistic and market-related ones (products designed to contemplate the experience, as magazines developed for the iPad, are clear examples).

By taking into account the relationship with the art market, performance artists started to unveil a discourse, no longer of denial, but of negotiation with the institutional parameters and its values. Such artists’

proposições da década de 70, a *live art* pode ser vista como continuidade expandida de práticas da *performance art*, que, por sua vez, tem origens nas práticas futuristas do início do século XX.

Ao refletir sobre as exposições de Abramovic e Sehgal realizadas na mesma época em dois dos maiores museus de Nova York, assim como sobre as estratégias de comercialização de La Ribot, penso que o retorno da performance e a constância da *live art* nas programações institucionais encontram paralelo no crescente interesse pela experiência e não apenas pelo consumo – embora no contexto americano a experiência e o consumo estejam associados em muitas estratégias, tanto artísticas quanto mercadológicas.

Ao considerar a relação com o mercado de arte, artistas da performance passaram a estabelecer um espaço não mais de recusa, mas de negociação com os parâmetros

works cease to encompass a direct discourse between performer and participant and start to consider a relationship between performer and participant intermediated by the internal policies of the art institutions. For instance, the assimilation of catalogue pre-documentation seems to be a current practice in the art world, with photographic sessions that may precede the presentation of the performance work. In that extent, the documentation can be read with shades of “fictional” or even preparatory, since it precedes the real time of the performance.²

If during the first decade of the 21st century performance has assumed new perspectives concerning its relationship with institutions and participants, it is also suitable to evaluate

² Catalogues are usually put on sale simultaneously at the opening of exhibitions and documentation is made before the works are presented to the public. Such procedure is common in the visual arts, but in the case of performance, it becomes questionable. I refer to the “real time of the performance” as the moment it is presented to the participating public.

ou valores institucionais. Tais trabalhos deixam de ser apenas uma prática direta entre performer e participante e passam a considerar uma relação entre performer e participante intermediada pela política interna das instituições. A assimilação da documentação em catálogos se torna prática comum, com registros fotográficos que muitas vezes precedem a própria realização das performances, constituindo documentação ficcional ou preparatória em relação ao tempo material da performance.²

Se nesta primeira década do século XXI a performance assumiu novas perspectivas em sua relação com as instituições e o participante, cabe avaliar também quais as

² Geralmente os catálogos são colocados à venda simultaneamente à abertura das exposições, sendo sua documentação realizada antes que os trabalhos sejam apresentados ao público. Tal procedimento é comum nas artes visuais, mas torna-se questionável no que se refere à performance. Por “tempo material da performance” refiro-me ao momento em que ela é realizada para o público participante.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

which changes are in the institutional perspectives and how it affects its relationship with an art form that is neither object nor artifact, and nevertheless, has become part of the collection of museums through video records, scripts and more specifically, *reenactments*.

CONSERVING THE EPHEMERAL

In the text written for the program for the lecture *It’s History Now: Performance art and the Museum*, curator Stephanie Rosenthal, from the Hayward Gallery, in London, informs that choreographer Xavier Le Roy is creating a piece for the exhibition Move: Art and Dance Since the Sixties. According to Rosenthal, Le Roy’s work was created in the museum, not being a work merely “transplanted” into the visual arts setting.

In 2009, Yvonne Rainer’s choreography *Trio A* (1966) was reperformed during the

mudanças nas perspectivas institucionais em relação a uma arte que não é objeto ou artefato, e que, no entanto, passou a fazer parte dos acervos dos museus, via registros, roteiros e *reenactments*.

O EFÊMERO NO ACERVO

No texto escrito para o programa da palestra *It’s History Now: Performance Art and the Museum*, a curadora Stephanie Rosenthal, da Hayward Gallery, em Londres, informa que o coreógrafo Xavier Le Roy está criando o trabalho *Move: Art and Dance Since the Sixties*. Segundo Rosenthal, o trabalho de Le Roy nasceu no museu, ou seja, não é um trabalho “transplantado” para o ambiente das artes visuais.

Em 2009, a coreografia *Trio A* (1966), de Yvonne Rainer, foi *reperformada* durante o programa *Performance Exhibition Series*, no MoMA. No mesmo ano, foi apresentada no P.S.1 MoMA (Performa 09), em Nova York, a exposição *100 Years*

Performance Exhibition Series program, at MoMA. In the same year, the exhibition *100 Years (Version #2)*, curated by Klaus Biesenbach and RoseLee Goldberg, was presented at P.S.1 MoMA (Performa 09), in New York City. The exhibition encompassed a retrospective of the hundred year history of performance since futurism. In the same room, in which Dadaist posters and Kurt Schwitters vocal performances recordings were displayed, one could find videos of theater director Vsevolod Meyerhold’s works and of choreographer Marta Graham’s pieces, all entrusted with the same visibility. In another room, among other representative works from the 60’s and 70’s, the video of choreographer Anna Halprin’s *Parades & Changes* (1965) shared the space with videos of the construction of Robert Smithson’s land art *Spiral Jetty* (1970) and Carolee Schneemann’s performance *Meat Joy*.

In 2010, Trisha Brown was invited by the Whitney Museum of American Art to present

(*Version #2*), com curadoria de Klaus Biesenbach e RoseLee Goldberg. A mostra compreendia uma retrospectiva dos 100 anos da história da performance desde o Futurismo. Na mesma sala em que foram expostos cartazes dadaístas e gravações de Kurt Schwitters, vídeos do trabalho do diretor teatral Vsevolod Meyerhold e da coreógrafa Martha Graham ganharam igual visibilidade, enquanto em outra sala o vídeo *Parades & Changes* (1965), da coreógrafa Anna Halprin, dividia espaço com os vídeos da construção de *Spiral Jetty* (1970), *land art* de Robert Smithson, e da performance *Meat Joy*, de Carolee Schneemann, entre outros trabalhos representativos das décadas de 60 e 70.

Em 2010, Trisha Brown foi convidada pelo Whitney Museum of American Art para apresentar durante cinco dias um programa que contava com a *reperformance* de alguns dos trabalhos seminais que marcaram sua carreira nos anos 70. Com o título *Off the Wall: Part 2 – Seven Works by Trisha Brown*, o programa contou com bailarinos da Trisha Brown

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

a five-day program that counted on the reperformance of some of her seminal works that marked the choreographer's career throughout the 70's. Entitled *Off the Wall: Part 2 — Seven Works by Trisha Brown*, the program included dancers from the Trisha Brown Dance Company reperforming *Accumulation* (1971), *Walking on the Wall* (1971), *Spanish Dance* (1973) and *Figure Eight* (1974), among others. In the same event, *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), was reperformed on the external wall of the museum.

To reflect upon dance practice within the context of museums and galleries, be it through choreographic or post-choreographic pieces, implies a dialogue with a specific architecture and way of thinking. It unfolds other spaces of visibility for dance, as well as different perceptive connections.

The book *Exhausting Dance*, written by theorist and dramaturge André Lepecki, discloses a



Trio A, de Yvonne Rainer. Todos os direitos de imagem da artista, cortesia do [Video Data Bank](#).

Trio A, by Yvonne Rainer. Image copyright of the artist, courtesy of [Video Data Bank](#).



Yvonne Rainer. *Trio A*, reperformado, por Jimmy Robert e Ian White no Museum of Modern Art, 2009.
© 2009 Yi-Chun Wu/The Museum of Modern Art.

Yvonne Rainer. *Trio A*, reperformed by Jimmy Robert and Ian White at Museum of Modern Art, 2009.
© 2009 Yi-Chun Wu/The Museum of Modern Art.



Walking on the Wall, de Trisha Brown, *reperformed* por membros de sua companhia de dança no Whitney Museum of American Art, em Nova York, em 2010. A performance original é de 1971 e foi apresentada no mesmo museu. Foto: Graham E. Newhall.

Walking on the Wall, by Trisha Brown, reperformed by dancers of the Trisha Brown Dance Company at the Whitney Museum of American Art, in New York in 2010. The original performance dated back to 1971 and was presented at the same museum. Photo: Graham E. Newhall.

Dance Company *reperformando* *Accumulation* (1971), *Walking on the Wall* (1971), *Spanish Dance* (1973) e *Figure Eight* (1974), entre outros. No mesmo evento, *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) foi *reperformed* na parede lateral externa do museu.

Refletir sobre a prática da dança partindo do contexto de museus e galerias, seja através de obras coreográficas ou pós-coreográficas, implica o diálogo com uma arquitetura e um pensamento específicos, possibilitando a abertura de outros meios de visibilidade para a dança, além de relações perceptivas diferenciadas.

Um estudo digno de nota é o livro *Exhausting Dance*, de André Lepecki. No capítulo “Toppling Dance: The Making of Space in Trisha Brown and La Ribot”, o pesquisador e dramaturgo aborda o trabalho *It’s a Draw/Live Feed*, apresentado pela coreógrafa Trisha Brown no Workshop *Fabric Museum*, na Filadélfia, em 2003. Lepecki descreve que Brown mesclou

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL By Cristiane Bouger

study worthy of note. In the chapter “Toppling Dance: The Making of Space in Trisha Brown and La Ribot”, the author addresses the work *It’s a Draw/Live Feed*, presented by Trisha Brown at the Workshop *Fabric Museum*, in Philadelphia in 2003. Lepecki describes how Brown merges visual arts and dance as she performs on top of a large sheet of paper while drawing with charcoal. She performed in an empty gallery at the museum, while the spectators were able to watch her in real time via video from another room (Lepecki, 2006, p.65).

Considering Brown’s movement propositions and its video-mediated form of diffusion inside the museum, the author emphasizes her relationship with the visual arts and discusses the use of the architecture and means adopted by the choreographer, whom created an eloquent dialogue between two spatial dimensions – the horizontal (the floor) and the vertical (the video projection on the wall).

artes visuais e dança ao performar sobre uma grande folha de papel, desenhando com carvão. Ela performou em uma galeria vazia do museu, enquanto os espectadores a assistiam, em outra sala, através de vídeo em tempo real (Lepecki, 2006, p.65).

A partir de proposições vindas do movimento e de sua forma de difusão, intermediada pelo vídeo dentro do museu, o autor enfatiza a relação da coreógrafa com as artes visuais e discorre sobre o uso da arquitetura e dos meios adotados por Brown, criando relações eloquentes no diálogo entre dois planos espaciais (o horizontal e o vertical) e relacionando as implicações históricas e políticas dessas relações espaciais no campo da linguagem escrita e da linguagem visual.

PARA ALÉM DA ONTOLOGIA DA PERFORMANCE

Na medida em que a performance tenta entrar

Lepecki discourses on the historical and political implications of these spatial relationships in the fields of written and visual languages.

BEYOND THE ONTOLOGY OF PERFORMANCE

To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. (Phelan, 1993, p.146).

Glenn Wharton, MoMA’s collection media conservator (video, installation and performances) searched the notations of choreographer Rudolf Laban for a possible systematization to create its forms and systems for the preservation/reconstruction of performances.³

As he was faced with the acquisition of

³ *It’s History Now: Performance Art and the Museum*, lecture presented by the Not For Sale series, organized by Performa.

na economia da reprodução, ela trai e rebaixa a promessa de sua própria ontologia. (Phelan, 1993, p.146, tradução minha)

Glenn Wharton, conservador de mídias (vídeos, instalações e performances) do acervo do MoMA, buscou nas anotações do coreógrafo Rudolf Laban uma possível sistematização para criar seus formulários e métodos para a conservação/reconstrução de performances³.

Ao deparar-se com a incorporação de performances no acervo do museu, Wharton iniciou uma investigação de sistemas que lhe permitisse estabelecer critérios para a reconstituição detalhada de tais trabalhos. Após consultar outros museus e galerias e descobrir que não havia um método para arquivar performances, ele se dirigiu à

3 Palestra *It's History Now: Performance Art and the Museum*, apresentada pela série *Not For Sale*, realizada pela Performa.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

performances for the museum's collection, Wharton started an investigation of systems that allowed him to establish criteria for the detailed reconstruction of such works. After consulting other museums and galleries and finding out that a method of archiving performances did not exist, he turned his research to dance and found in Laban's system a possibility to methodize his work for MoMA's collection. Detailed forms to be filled out by artists with specific data about their respective performances are also part of the method he has adopted.

A paradox lays in the encounter of ephemeral works and collections, disclosing possibilities for reflection: framing performance in systematic formal structures to enable its faithful reconstruction – and therefore, its reproduction – seems to compete with and even subvert the ephemeral quality, the risk and mistakes that are implicit in this art form, defying by this mean, its own ontological structure.

dança e encontrou no sistema de Laban uma possibilidade de metodização para o seu trabalho no MoMA. Questionários detalhados a serem preenchidos pelos artistas com dados específicos sobre a montagem das performances fazem parte do método adotado.

Nesse encontro do efêmero com o acervo reside um paradoxo que nos abre possibilidades de reflexão: enquadrar a performance em estruturas sistemáticas formais para viabilizar sua reconstrução fiel – e, portanto, sua reprodução – parece concorrer e até mesmo subverter o caráter efêmero, o risco e o erro implícitos a essa forma de arte, desafiando sua estrutura ontológica.

A não reprodutibilidade está na base da performance. Há em sua relação com o tempo/ espaço uma perspectiva não apenas estética, mas sobretudo política. A performance, como na visão defendida por Peggy Phelan, não deixa traços após sua existência, sobrevivendo

Non-reproducibility is in the fundamental basis of performance art. Its dialogue with space/time, comprises not only an aesthetic perspective, but foremost, a political one. Performance, as in the perspective defended by Peggy Phelan, does not leave traces behind after its existence, surviving only in the memory of those who participate in its ephemeral experience.

When we talk about systems for the preservation of performance, such perspective dissipates, leading us to perceive contradictions between theoretical discourses, such as Phelan's, and the prevailing institutional and artistic practices. The enormous contradiction here, seems to be centered in the fact that, although many performance theorists ontologically deny reproduction, this art form finds itself surrounded by structures that are built upon documentation. Be it academic or institutional discourses, be it art classrooms, galleries or museums, every structure aiming



PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

to think about performance makes use of records – publications, videos and photographs – to absorb it, reflect upon it and historicize it. Notwithstanding, artists recognize the importance of documenting and make use of it to build their careers.

Phelan defends the notion that performance's greatest strength is found in its independence of mass production systems, whether they are economic, technological or linguistic. The author states that disappearance is essential to performance and defends the search for writing with performative qualities, affirming that “the act of writing about disappearance, instead of writing about preservation, must remember the effect posterior to disappearance is the very experience of subjectivity”⁴ (Phelan, 1993, p.148-9). In that

4 Regarding performative writing, Phelan refers to the theories of authors such as Roland Barthes, John Langshaw Austin and Jacques Derrida.

Man Walking Down the Side of a Building, de Trisha Brown, reperformado por Elizabeth Streb no Whitney Museum of American Art, em Nova York, em 2010. A performance original é de 1970. Foto: Graham E. Newhall.

Man Walking Down the Side of a Building, by Trisha Brown, reperformed by Elizabeth Streb at the Whitney Museum of American Art, in New York in 2010. The original performance dated back to 1970. Photo: by Graham E. Newhall.

sense, she claims for writing possibilities that go beyond description or documentation.

Complementary, RoseLee Goldberg shows us that performances were incorporated in the art collections because of its irrefutable importance and constancy within the artistic production of the 70's. This perspective reveals an essential factor for the understanding of the paradox inherent to the association between this art form and collections. In this sense, it is possible to reconsider the question previously proposed to Goldberg, “Has performance become an art product, after all?” and to ask ourselves: how has the role of the museum been transformed by the legacy of performance?

According to Catherine Wood, curator of Contemporary Art and Performance at Tate Modern, “more than a place to keep things, the museum has turned into a ritual space for encounter, experience and thinking.”

apenas na memória de quem participa de sua experiência efêmera.

Ao falarmos em sistemas para conservação e reprodução da performance, tal perspectiva se esvai, levando-nos a perceber incongruências entre discursos teóricos, como o de Phelan, e as práticas institucionais e artísticas correntes. A grande contradição parece estar centrada no fato de que, embora muitos teóricos da performance neguem ontologicamente a reprodução, essa forma de arte encontra-se cercada de estruturas que se constroem a partir do registro. Sejam os discursos acadêmicos ou institucionais, sejam as salas de aula, galerias ou museus, toda estrutura que objetiva pensar a performance se manifesta através de registros – publicações, vídeos e fotografias – para absorvê-la, refletir sobre ela e historicizá-la. Não obstante, os artistas reconhecem o peso e a importância do registro e se valem dele para edificar sua trajetória.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

Even so, due to its permissive aspect, performance works often presented within the institutional space reveal an immanent friction with the very structural systems that welcome it. Necessary negotiations and adjustments from both sides are inevitable. In the USA, not rarely, it is the work of art that undergoes adjustments to occupy such spaces, which are embedded in caution in order to avoid circumstances that can generate prosecution of the institution or conservative criticism that may lead to the loss of funds provided by patrons.

In *Marina Abramovic: The Artist Is Present* the audience was often approached by the museum’s rigid security scheme, making it clear that the participation of those who seek to interact with the performance work goes only as far as the parameters established not only by the artist, but also by the institution.

It is necessary to undergo a revision on what we have learned about the role of

Phelan defende, contudo, que a grande força da performance encontra-se em sua independência dos sistemas de produção de massa, sejam estes econômicos, tecnológicos ou linguísticos. Para isso, afirma ser o *desaparecimento* fundamental para a performance, advogando a busca de uma escrita com possibilidades performáticas e assumindo que “o ato de escrever sobre o desaparecimento, ao invés do ato de escrever sobre a preservação, deve lembrar que o efeito posterior ao desaparecimento é a experiência mesma da subjetividade”⁴ (Phelan, 1993, p.148-9). Ela clama por uma escrita que ultrapasse o descritivo ou documental.

Por outra via, RoseLee Goldberg mostra que a performance se impôs aos acervos institucionais por sua importância e constância dentro da produção artística da década de 70,

⁴ Com relação a uma *escrita performática (performative writing)*, Phelan se refere em seu estudo às teorias de autores como Roland Barthes, John Langshaw Austin e Jacques Derrida.

the participant in performance art works from the 70’s. By participation, I want to emphasize, most of all, the active perception of the participant in a performance piece. This quality of participation is usually revealed in a time-based bond between the action of the performer and the gaze of the viewer. Participation is the nourishment and the tension axis of a work in which the relationship with the observer is one of the propelling factors of catalyzing key-states for the presence of the performer and for revealing transformative aspects for both.

Abramovic has reconsidered such a relationship with mastery, especially in performances such as *The House of the Ocean View*, from 2002 and *The Artist Is Present*. The latter pushes the limits of this relationship with the participant till achieving the most direct path: the presence of the performer and the presence of the observer – also being observed –, absent from the mediation of any object.⁵

revelando uma perspectiva essencial para que possamos compreender o paradoxo inerente à relação entre performance e acervo. Nesse sentido, é possível redimensionar a questão antes proposta – “A performance se tornou uma mercadoria de arte, afinal?” – e nos perguntarmos: como o papel do museu tem se transformado a partir do legado da performance?

Segundo Catherine Wood, curadora de arte contemporânea e performance do Tate Modern, “mais que um lugar para guardar coisas, o museu tem se transformado em um espaço ritual para o encontro, a experiência e o pensamento”.

No entanto, por seu aspecto permissivo, muitas vezes a performance apresentada dentro do espaço institucional revela uma fricção imanente com os sistemas estruturais que a acolhem, sendo inevitável que negociações e ajustes de ambos os lados

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

Even though, in the performances reenacted by a cast composed of 38 performers, the gaze and contemplation of the observer-participant was not entirely facilitated by the institution. *Imponderabilia*, originally performed by Marina Abramovic and Ulay in 1977, was recreated at MoMA, by duos that took turns of seventy five minutes to present the performance throughout the day inside the museum. The work consists of two naked performers standing in the threshold of the door, face to face, looking into each other’s eyes. Visitors must choose whether they will face one performer or the other the moment they go through the door, since it is impossible to avoid touching their naked bodies.

In the reperformance, the constant interference of security guards was inconvenient and their instructions for people not to

⁵ Although Abramovic had initially chosen to use a wooden chair, she discarded the object in the second month, as she realized it was an unnecessary element.

sejam feitos. Nos Estados Unidos, não raro é o trabalho de arte que sofre ajustes para ocupar tais espaços, os quais estão embebidos em cautela e buscam evitar circunstâncias que possam gerar situações judiciais ou críticas conservadoras que levem à perda dos fundos providos por patronos.

Em *Marina Abramovic: the Artist Is Present*, o público participante foi muitas vezes abordado pelo rígido esquema de segurança do museu, tornando claro que a participação de quem buscava interagir com o trabalho ia até o limite delineado pelos parâmetros estabelecidos não apenas pela artista, mas também pela instituição.

É preciso lidar com um paradoxo sobre o que até então conhecíamos a respeito da perspectiva em relação ao participante na performance. Quando me refiro à participação, quero sobretudo enfatizar a percepção ativa em um trabalho de

remain in the area near the performers, propels questions about how displaced MoMA’s position was when thought from the participant’s perspective.

If we consider the image of a security guard in uniform standing on both sides of the threshold (before and after the participant goes through the piece) it is easy to understand that it completely changes the experience of those who have their actions surveilled and the temporality of their observation conditioned by the criteria of the museum’s security guards. Still, this contradictory structure and excessive zeal due to the nudity of the performers did not result only from an equivocal institutional position. There were situations in which the interference of the participants was not welcome, like when a performer had his penis grabbed by a visitor, causing much panic in the performer and commotion in MoMA’s security team, or when another visitor used vomit to protest against the “cleanness” of an exhibition

performance, que geralmente se revela numa relação temporal entre a ação do performer e o olhar do participante. É esse o alimento e o eixo de tensão de um trabalho no qual a relação com o observador é um dos fatores de propulsão de estados-chave, catalisadores, para a presença do performer e para a possível transformação de ambos.

Abramovic tem redimensionado tal relação com mestria, especialmente em performances como *The House of the Ocean View*, de 2002, e *The Artist Is Present*, sendo este um trabalho que vai ao extremo dessa relação pela via mais direta possível: a presença da performer e a presença do que olha – sendo também olhado –, sem a intermediação do objeto.⁵

⁵ Embora Abramovic tenha inicialmente optado por utilizar uma mesa de madeira, ela descartou o objeto no segundo mês da performance, percebendo ser este um elemento desnecessário no trabalho.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

that was about an art form based on the body.

Performance has always been implicitly related to taking risks and these participants' interferences are not isolated situations in Abramovic's career. Nevertheless, when we consider reenactments, we can question how willing the performers are to take risks, since they may not have the same motivation to endure the specific program of the proposed performance, especially when the body is in such a vulnerable condition.

When performance ceases to constitute a first person discourse uttered through the body of the one who proposes it, we begin to deal with new parameters to think about this art form: it does not fit into acting because theatre comes from a representation background not committed to the same politics and aesthetic stances of performance art. To perform someone else's action also implies in inevitable



No entanto, nos *reenactments* realizados por uma equipe de 38 performers, a possibilidade do olhar e da contemplação do observador-participante não era de todo facilitada pela instituição. *Imponderabilia*, performada originalmente por Marina Abramovic e Ulay em 1977, ganhou nova versão dentro do MoMA, com duos de performers que se revezavam em turnos de 75 minutos para apresentar o trabalho dentro do museu. A performance consiste em duas pessoas que permanecem frente a frente, nuas, entre a passagem de uma porta, olhando-se nos olhos. Os visitantes precisam optar entre ficar de frente para um ou outro performer no momento em que passam pela porta, sendo impossível abster-se do toque nos corpos nus.

Na *reperformance* apresentada, a constância da interferência dos seguranças era inconveniente e seus comandos para que as pessoas não permanecessem na área próxima aos performers gerou questionamentos sobre quão

Marina Abramovic & Ulay, *Imponderabilia*, junho de 1977. Performance, 90 min. Galleria Comunale d'Arte Moderna Bologna. © Marina Abramovic/ Cortesia: Sean Kelly Gallery, Nova York.

Marina Abramovic & Ulay, *Imponderabilia*, June 1977 Performance, 90 min. Galleria Comunale d'Arte Moderna Bologna. © Marina Abramovic Courtesy: Sean Kelly Gallery, New York.

deslocado é o posicionamento das instituições a partir de uma perspectiva do participante.

O fato de existir um segurança uniformizado de cada lado da passagem (antes e depois de o participante cruzar o trabalho) modifica por completo a experiência daquele que tem sua ação vigiada e a temporalidade de sua observação condicionada pelo critério dos seguranças do museu. Contudo, essa estrutura contraditória e o excesso de zelo para com o uso da nudez não resultam apenas de um posicionamento institucional equivocado. Houve ocasiões em que a interferência dos participantes não foi bem-vinda, como quando um performer teve seu pênis agarrado por um visitante do museu, causando pânico no artista e alarde na equipe de seguranças do MoMA, ou quando outro visitante utilizou o vômito como forma de protesto contra a “limpeza” de uma exposição que tratava de uma arte baseada no corpo.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

reformulations to think the performative discourse. The institution's attempt to protect the performers from the risks they are making themselves available to, inevitably, creates paradoxical and incoherent interferences.

By defying the traditional exhibition model in museums, works and situations like these lead us to rethink complex structures concerning presentation and reception. There are gains and losses in this intermediation. Reconfiguration is necessary when a previously marginal art form finds its way to expand its visibility to spaces visited by thousands of people, as is the case of MoMA. In a transition of this magnitude, regarding the visitors' quantitative access to the performance, it is inevitable that the work undergoes adaptations that will derive questions about the changes that occurred in the performance and the validity of its reenactment as a such.

A performance sempre esteve implicitamente relacionada ao risco, e essas interferências dos participantes não se configuram situações isoladas na carreira de Abramovic. Não obstante, ao considerarmos o *reenactment* de trabalhos, podemos questionar quão propensos ao risco estarão os performers que não possuem a mesma motivação para realizar o programa específico da performance proposta, especialmente quando o corpo encontra-se em uma posição vulnerável.

Quando a performance deixa de ser um discurso em primeira pessoa proferido através do corpo de quem a propõe, passamos a lidar com novos parâmetros: os mesmos não se encaixam na interpretação, pois esta vem de um histórico de representação contrário ao posicionamento político e estético da performance. *Performar* a ação de um outro também implica contradições e reformulações inevitáveis ao discurso performático. A

REENACTMENTS/REPERFORMANCE

Performance, insofar as it can be defined as representation without reproduction, can be seen as a model for another representational economy, one in which the reproduction of the Other as the Same is not assured (Phelan, 1993, p.3.)

The term reenactment usually refers to the reconstruction of historical events. Carrying with it the goal of educating or entertaining, having a historical or religious purpose, there is a long history of reenactments, also called reconstructions. For instance, during the Roman Empire or the Middle Ages the reenactments of battles were common. During the 20th century, this practice became popular in Russia, where the most emblematic reconstruction was *The Storming in the Winter Palace*, from 1920. The reenactment celebrated the third anniversary of the October Revolution of 1917 and was performed in Saint Petersburg



Imponderabilia (originalmente performada por Marina Abramovic/Ulay, 1977), reperformada por Jacqueline Lounsbury e Matthew Rogers para *Marina Abramovic: the Artist Is Present* (2010), The Museum of Modern Art, Nova York. © 2010 The Museum of Modern Art, Nova York. Foto: Jonathan Muzikar.

Imponderabilia (originally performed by Marina Abramovic/Ulay, 1977), as reperformed by Jacqueline Lounsbury and Matthew Rogers for *Marina Abramovic: The Artist Is Present* (2010), The Museum of Modern Art, New York. © 2010 The Museum of Modern Art, New York. Photo: Jonathan Muzikar.

tentativa institucional de proteger os performers do risco ao qual se propõem criar, inevitavelmente, interferências paradoxais.

Desafiando o modelo tradicional de exibição nos museus, trabalhos e situações como estas nos levam a repensar estruturas de apresentação e recepção complexas. Nessa intermediação há ganhos e perdas, já que, ao expandir a possibilidade de uma arte antes marginal para os espaços visitados por milhares de pessoas, como é o caso do MoMA, reconfigurações se fazem necessárias. Em uma transição dessa magnitude, no que se refere ao acesso quantitativo do encontro do participante com a performance é inevitável que o trabalho sofra readequações, propagando questionamentos sobre as mudanças ocorridas entre a performance e a validade do *reenactment*.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

for more than a hundred thousand spectators.

The creation of scripts for appropriation in performance was a practice of Fluxus in the 60's. Yoko Ono's *Cut Piece* (1964) was reperformed in several cities around the world by Ono herself as well as by several other performers who reenacted her script. Its most recent reenactment was performed by fashion collective threeASFOUR in tribute to the artist during the 2010 New York Fashion Week, merging performance and fashion design.

In contemporary art, the practice of reenactments has sparked the interest of artists and curators, especially in the last decade. In part, this tendency results from a temporal detachment and an analysis of the production of the previous decades. Summoned to it, there is also a reexamination and detachment of previous fundamentals of performance art that are now being reconsidered or discarded by the

REENACTMENTS/REPERFORMAR

A performance, na medida em que pode ser definida como representação sem reprodução, pode ser vista como um modelo para uma outra economia representacional, na qual a reprodução do Outro como o Mesmo não é assegurada. (Phelan, 1993, p.3, tradução minha)

O termo *reenactment* é utilizado geralmente para referenciar reconstruções de eventos históricos. Com o objetivo de educar ou entreter, com caráter histórico ou cunho religioso, existe uma longa história de *reenactments*, também denominados reconstruções. Eram comuns, por exemplo, os *reenactments* de batalhas durante o Império Romano, assim como na Idade Média. Durante o século XX, essa prática se tornou popular na Rússia, sendo a reconstrução *The Storming in the Winter Palace*, de 1920, a mais emblemática. O *reenactment* celebrava o terceiro aniversário da Revolução de Outubro de 1917 e foi

contemporary production.

In 2001, curator Jens Hoffman proposed the event *A Little Bit of History Repeated* at the Kunst-Werke Institut of Contemporary Art, in Berlin., in which young artists reperformed “classic performances” from the 60's and 70's (Melin, 2008, p. 43).

In the Performa biennial, Goldberg dedicates each edition to a given artist or movement in the history of *avant-gard*. In 2005, the biennial honored Abramovic's work, who presented the reenactment series *Seven Easy Pieces*; in 2007, the biennial paid homage to the creator of happenings, Allan Kaprow, inviting André Lepecki to be the curator and director of the reconstruction of *18 Happenings in 6 Parts*; in 2009, Performa celebrated the hundredth anniversary of Futurism, a movement that emerged in 1909 with the publication of the Futurist Manifesto, written by poet Filippo Tommaso Marinetti.

performada em São Petesburgo para mais de 100 mil espectadores.

Na performance, a criação de roteiros para apropriação era uma prática do Fluxus na década de 60. *Cut Piece* (1964), de Yoko Ono, foi *reperformada* em várias cidades do mundo por Ono e por diversas outras performers que assumiram seu roteiro. Seu mais recente *reenactment* foi realizado pelo coletivo de moda threeASFOUR, em tributo à artista durante a New York Fashion Week de 2010, mesclando design de moda e performance.

Na arte contemporânea, a prática dos reenactments tem despertado o interesse de artistas e curadores, especialmente na última década. Em parte, essa tendência se deve a um distanciamento e uma análise da produção de décadas anteriores. Mas há também uma reavaliação de características antes fundamentais para a *performance art* e que começam agora a ser repensadas na produção contemporânea.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

Regarding the increasing interest of museums and galleries in the presentation of reenactments, Goldberg offers a brief panorama of this scene in an exclusive interview:

There is now so much interest in recreating work from the past that it has become a genre in itself. (...) And there is indeed already quite a history of reconstructions – such as a reconstruction of The Storming of the Winter Palace in 1920 in St. Petersburg under the direction of Nikolai Yevreinov; Paul McCarthy is recreating Yves Klein's Leap into the Void while a student in Utah; Marina's “Autobiography” (1999) in which she performed her own ‘retrospective’ on a stage in a traditional theater; Tania Bruguera's re-enactments of Ana Mendieta's performances, which launched her on the international scene; Mike Bidlo, Elaine Sturtevant and many more. Jens' show at Kunst Werke was important in the way that he invited younger artists to choose their favorite

Em 2001 o curador Jens Hoffmann propôs o evento *A Little Bit of History Repeated* na Kunst-Werke Institut of Contemporary Art, em Berlim, no qual jovens artistas *reperformaram* “performances clássicas” dos anos 60 e 70 (Melin, 2008, p.43).

Na bienal Performa, Goldberg dedica cada edição a um determinado artista ou movimento na história das vanguardas. Em 2005, a bienal celebrou o trabalho de Abramovic, que apresentou a série de *reenactments* *Seven Easy Pieces*; em 2007, homenageou o criador dos *happenings*, Allan Kaprow, convidando André Lepecki para ser curador e diretor da reconstrução de *18 Happenings in 6 Parts*; em 2009, o destaque foi o centenário do Futurismo, surgido em 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, escrito pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti.

Sobre o crescente interesse de museus e galerias na apresentação de *reenactments*,

performance from history, making a group show out of their reconstructions. And then there are artists and artist collectives whose work is devoted to reconstruction such as Zach Rockhill and Clifford Owens. (Goldberg apud Bouger, 2010)

By reenacting *avant-gard* works, artists and curators of such reconstructions establish a less linear relationship with history, turning it into a living experience. It allows us to re-contextualize and update the impact of these works in the present. In some cases, reenactments enter the terrain of re-interpretation or even transposition, as in the synthetic performances by Eva and Franco Mattes.

The artist duo known as www.0100101110101101.org creates performances that can be accessed in real time inside *Second Life*. The avatars reproduce their physical features and assume the role of

Goldberg oferece, em entrevista exclusiva, um breve panorama desta cena:

Há neste momento tanto interesse em recriar trabalhos do passado que isso tem se tornado um gênero em si. (...) E já há, de fato, uma certa história de reconstruções – como a reconstrução de *The Storming of the Winter Palace*, de 1920, em São Petersburgo, sob a direção de Nikolai Yevreinov; Paul McCarthy está recriando *Leap into the Void*, de Yves Klein, da sua época de estudante em Utah; *Autobiography* (1999), de Marina (Abramovic), na qual ela *performa* sua própria retrospectiva no palco de um teatro tradicional; Os *reenactments*, de Tania Bruguera, a partir das performances de Ana Mendieta, que a lançaram para a cena internacional; Mike Bidlo, Elaine Sturtevant e muitos outros. A mostra de Jens na Kunst-Werke foi importante pelo fato de ele ter convidado artistas mais jovens para escolher suas performances históricas favoritas, formando uma mostra coletiva a partir de suas

reconstruções. E há ainda artistas e coletivos de artistas cujo trabalho é voltado para a reconstrução, tais como Zach Rockhill e Clifford Owens. (Goldberg apud Bouger, 2009)

Ao apresentar trabalhos de vanguarda em uma perspectiva física tridimensionalizada, artistas e curadores de tais reconstruções estabelecem uma relação menos linear com a história, tornando-a uma experiência viva, recontextualizando e atualizando o impacto desses trabalhos no contexto contemporâneo. No entanto, algumas vezes, o *reenactment* de obras passa a ter um caráter de releitura ou até mesmo de transposição, como é o caso dos *reenactments* sintéticos de Eva e Franco Mattes.

A dupla de artistas conhecida como www.0100101110101101.org cria performances para acesso em tempo real dentro do jogo *Second Life*. Os avatares de Eva e Franco Mattes reproduzem suas características físicas e assumem a ação dos performers. Jogadores

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

the original performers. Players from all over the world can visit and interact with their live art events. A series of three reenactments of historical performances recreated inside the synthetic world of *Second Life* was presented during Performa, in 2007: Marina Abramovic and Ulay's *Imponderabilia* (1977), Gilbert & George's *The Singing Sculpture* (1969) and Vito Acconci's *Seedbed* (1972).

As curator Lana Wilson has defined, Eva and Franco Mattes “used avatars to reconstruct works (...) rethinking the physical impact of performance art within an environment that is entirely devoid of physicality” (Wilson apud Goldberg, 2009, p.293).

For Franco Mattes, synthetic performances are the opposite of what performance traditionally means. He declares: “In the 60's, Marina Abramovic defined performance as being ‘without rehearsal, without a premeditated end, without repetition.’ We are responding to

that with ‘programmed, executed, repeated’.” (Weinstein apud Goldberg, 2009, p.296).

In another one of Abramovic's work, presented in the rotunda of Solomon R. Guggenheim Museum during Performa 05, the artist performed the performance series *Seven Easy Pieces* for seven consecutive evenings.

In the book *Performance nas Artes Visuais* (*Performance in Visual Arts*), researcher Regina Melim discusses the metaperformances of Abramovic, who reenacted six pieces created by several artists in the 1960's and 1970's: *Body Pressure* (1974), by Bruce Nauman; *Seedbed* (1972), by Vito Acconci; *Action Pants: Genital Panic* (1969) by VALIE EXPORT; *The Conditioning*, the first three phrases of *Self-Portrait(s)*, by Gina Pane; *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), by Joseph Beuys; *Lips of Thomas* (1975), by the artist herself and a new piece, titled *Entering the Other Side*, which was presented as a “live installation”. The works

do mundo todo podem visitar e interagir com os eventos de sua “live art”. Em 2007, uma série de três *reenactments* de performances históricas recriadas dentro do mundo sintético do *Second Life* foi apresentada durante a Performa: *Imponderabilia* (1977), de Marina Abramovic e Ulay; *The Singing Sculpture* (1969), de Gilbert & George; e *Seedbed* (1972), de Vito Acconci.

Como afirma a curadora Lana Wilson, Eva e Franco Mattes “usaram avatares para reconstruir trabalhos (...) repensando o impacto físico da *performance art* dentro de um ambiente que é inteiramente destituído de fisicalidade” (Wilson apud Goldberg, 2009, p.293).

Para Franco Mattes, as performances sintéticas são o oposto do que a performance tradicionalmente significa. Ele declara: “Nos anos 60, Marina Abramovic definiu a performance como ‘sem ensaio, sem final premeditado, sem repetição’. Nós estamos respondendo a isso com ‘programando, executando, repetindo’” (Weinstein apud Goldberg, 2009, p.296).

Em outro trabalho realizado por Abramovic, na primeira edição da Performa, em 2005, a artista *performou* durante sete noites consecutivas o conjunto de performances *Seven Easy Pieces* na rotunda do Solomon R. Guggenheim Museum.



Eva e Franco Mattes, conhecidos como 0100101110101101.ORG. Reenactment de Tapp und Tastkino, de VALIE EXPORT e Peter Weibel. Performance, 2007. Second Life e Galleria Civica di Trento.

Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG. Reenactment of VALIE EXPORT and Peter Weibel's Tapp und Tastkino. 2007, Performance. Second Life and Galleria Civica di Trento; Courtesy Postmasters Gallery, New York.



Eva e Franco Mattes, conhecidos como 0100101110101101.ORG
Reenactment de Seedbed, de Vito Acconci. Performance, 2007.
Second Life e Performa 07, Nova York.

Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG
Reenactment of Vito Acconci's Seedbed. 2007, Performance.
Second Life and Performa07, New York; Courtesy Postmasters
Gallery, New York.

Eva e Franco Mattes, conhecidos como 0100101110101101.ORG
Reenactment de Imponderabilia, de Marina Abramovic e Ulay.
Performance, 2007. Second Life e Performa 07, Nova York.
Cortesia: Postmasters Gallery, Nova York.

Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG
Reenactment of Marina Abramovic and Ulay's Imponderabilia |
2007 | Performance, Second Life and Performa 07, New York.
Courtesy Postmasters Gallery, New York.

Em seu livro *Performance nas artes visuais*, a pesquisadora Regina Melim discorre sobre as *metaperformances* de Abramovic, que *reperformou* seis trabalhos criados nas décadas de 60 e 70 por diversos artistas: *Body Pressure* (1974), de Bruce Nauman; *Seedbed* (1972), de Vito Acconci; *Action Pants: Genital Panic* (1969), de VALIE EXPORT; *The Conditioning*, a primeira das três frases de *Self-Portrait(s)*, de Gina Pane; *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), de Joseph Beuys; *Lips of Thomas* (1975), da própria artista, além de *Entering the Other Side*, de sua autoria, apresentado como “instalação viva”. Todos foram temporalmente reestruturados para uma duração de sete horas e cada um foi apresentado em um dia.

Em *podcast* para o site do MoMA, a artista explica que levou 12 anos para conseguir a autorização para *performar* as criações escolhidas e que sua maior motivação era mostrar a uma nova geração de performers como *reperformar* o trabalho de outro artista

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

were temporarily restructured to last seven hours each.

In a podcast for MoMA's website, the artist explains it took twelve years to get the permissions to perform the selected works. Her greatest motivation was to show to the new generation of performers how to reperform the work of other artists and how they should be credited. Frustrated by seeing her work reproduced and copied without her authorization, Abramovic recreated those performances with educational purposes.

When an artist reenacts a performance from the 70's in the 21st century, its semiotic/imagery/aesthetic/ideological qualities are unescapably transposed, re-signified or faded. It takes some detachment and intellectual effort to attempt to make the meaning and impact of that work readable in its imaginable original context. Abramovic's reperformance of VALIE EXPORT's *Action Pants: Genital Panic*

e como creditá-lo. Insatisfeita por ver seus trabalhos reproduzidos e copiados sem sua autorização, Abramovic recriou tais performances com o objetivo de educar.

Ao reapresentar uma performance da década de 70 no século XXI, suas qualidades s gnicas/imagéticas/est ticas/ideológicas são inevitavelmente transpostas, ressignificadas ou esvanecidas, e certo distanciamento se faz necessário para tornar legível seu significado e impacto em seu contexto original. A *reperformance* de *Action Pants: Genital Panic* (1969), de VALIE EXPORT, realizada por Abramovic, parece desvelar tal problemática.

A performance *Aktionshose: Genital panik*, realizada em 22 de abril de 1969 por VALIE EXPORT em Augusta-Lichtspiele, Munique, foi criada em resposta a um convite para participar de uma mostra coletiva de filmes em um cinema de arte da cidade. Em seu trabalho, EXPORT entrou no cinema descalça,

(1969) seems to bring this matter up to the surface.

Aktionshose: Genital panik, a performance presented in April 22th, 1969, by VALIE EXPORT in Augusta-Lichtspiele, Munich, was created in response to an invitation to participate in a collective film showcase at an arthouse movie theater in the city. EXPORT came in the movie theatre barefoot, with disheveled hair, wearing a sweater and pants with the crotch cut open, showing her genitals. She spoke to the spectators, emphasizing they were seeing a real woman and not a woman on a film screen, reminding everybody that the other spectators present at the theater were also watching those who were observing her at that moment. While the performer confronts the audience, she slowly walks among the rows, with her pubis at the spectator's eye level. Many of them slowly left the cinema. (EXPORT apud Manchester, 2007) Every aspect in EXPORT's work reveals an anti-spectacular action,

com os cabelos completamente revoltos, vestindo um suéter e calças com a entreperna cortada, revelando sua genitália. Ela dirigiu seu discurso aos espectadores, enfatizando que eles estavam vendo uma mulher real e não uma mulher na tela do cinema, lembrando a todos que as outras pessoas presentes também estavam assistindo àqueles que a observavam naquele momento. Enquanto confrontava a plateia, a performer caminhava lentamente entre as fileiras do cinema, com o púbis na altura do rosto dos espectadores, muitos dos quais se retiraram lentamente do cinema (EXPORT apud Manchester, 2007). Todo o trabalho de EXPORT revelou uma ação antiespetacular, de negação da imagem passiva idealizada da mulher na tela do cinema e do *voyeurismo* da plateia.

Pôsteres associados à sua performance foram criados no mesmo ano em Viena, a partir de fotografias tiradas por Peter Hassmann. Em um deles, ela aparece com os mesmos

cabelos alvoroçados, mas dessa vez sentada em uma cadeira, com um dos pés apoiado em outra. Ela usa sandálias, veste a mesma calça aberta no púbis, e dessa vez segura uma metralhadora apontada para o alto enquanto olha diretamente para a câmera.⁶ Outras imagens com variações foram utilizadas em pôsteres divulgados em espaços públicos e nas ruas da cidade.

Não existem registros visuais da performance original. Restam, contudo, esses pôsteres, que foram obras decorrentes da ação no cinema.

Na opção de Marina Abramovic, o que vemos é a *reperformance* do pôster de EXPORT, e não de sua performance. A escolha pelo tablado circular no espaço térreo sob a rotunda do Guggenheim de Nova York

⁶ Algumas fontes afirmam que a performance *Aktionshose: Genitalpanik* aconteceu em um cinema pornô e que VALIE EXPORT carregava a metralhadora, como mostram os pôsteres de 1969, desafiando a audiência. Contudo, a artista afirma que isso nunca ocorreu .

denying the idealized passive image of women in film and the audience’s voyeurism.

Posters associated with her performance were created in the same year in Vienna, based on photographs taken by Peter Hassmann. In one of them, she appears with the same disheveled hair, but this time she is sitting on a chair with her foot resting on another one. She is wearing sandals, the same open-crotch pants and this time she is holding a machine gun aimed at the ceiling while she looks directly into the camera.⁶ Other images with variations were used in posters hanging in public spaces and on the city’s streets.

There are no visual records of the original performance. Only the posters that resulted from the action inside the cinema remain.

⁶ Some sources claim the performance *Aktionshose: Genitalpanik* took place at a porn theater and that VALIE EXPORT held a machine gun, as she was depicted in 1969 posters, defying the audience. The artist, however, the artist asserts it never happened.

criou uma ambientação monumentalizada para os trabalhos apresentados e, portanto, radicalmente distante das características originais apresentadas por EXPORT em 1969.

Ao privilegiar a arquitetura do espaço performático, Abramovic perdeu a potencialidade do roteiro original, no qual a proximidade entre performer e espectador criava a força crítica do trabalho. Em sua opção, Abramovic pareceu colocar a obra em um “pedestal”, transformando seu caráter experimental de guerrilha.

O participante que, dentro do cinema, precisava lidar com uma situação talvez desconfortável, transformou-se em espectador de uma ação ocorrida em um palco. Fora do cinema e dentro de uma instituição de arte, a performance perdeu características e adquiriu outras. A força da imagem prevaleceu, mas a distância, tanto no plano horizontal quanto na elevação do tablado, criou a imagem de uma

theater to an art institution, the performance lost some characteristics and gained some others. The strength of the image remained, but the distance, both in the horizontal plan as in the elevated tableaux, creates the image of a faraway woman, like the one on the screen, which was rejected by EXPORT’s original proposition in 1969.

British curator Robert Blackson defends, however, that *Seven Easy Pieces* raised important issues regarding the possibility of acceptance of reenactments that are intentionally different from their sources, replacing what he defines as a “repetitive struggle to keep up appearance”, for an artistically inspired creative act (Blackson, 2007).

Blackson sees in *Seven Easy Pieces* an “almost cannibalistic” relationship between live art and media reproduction and emphasizes Abramovic’s meticulous documentation, made with director Babette Mangolte, a

mulher longínqua, como aquela da tela do cinema, rejeitada na proposição original de EXPORT, em 1969.

O curador britânico Robert Blackson defende, no entanto, que *Seven Easy Pieces* levanta questões importantes sobre a possibilidade de aceitação de *reenactments* que diferem intencionalmente de suas fontes, substituindo o que ele define como uma “luta repetitiva para a manutenção das aparências” por um ato criativo inspirado artisticamente (Blackson, 2007).

Blackson vê em *Seven Easy Pieces* uma relação “quase canibalesca” entre a *live art* e a reprodução midiaticizada e enfatiza a documentação meticulosa de Abramovic, realizada com a diretora Babette Mangolte, característica que não está presente apenas em *Seven Easy Pieces*. No entanto, a artista entende que o registro da performance não é a performance. Abramovic considera que a

characteristic that is not present in *Seven Easy Pieces* only. However, Abramovic clearly defends that the record of the performance is not the performance. Abramovic considers the participant’s memory to be the most valuable document of her work, placing the live experience as the worthwhile aspect in the field of performance.

Performance infiltrated into and changed the perception of the *status quo*, but the values of the dominant discourse also infiltrated performance. The rewritings in its ontology and the changes in the relationship with the formal structures that are capable of re-dimensioning the visibility of this art form, reveal that artistic and political practices are redefined in its bond with the observer and in the concessions made within the market and the institutions.

The preservation and reconstruction of ephemeral works based on reenactments,

memória dos participantes é o registro mais valioso da sua prática, situando a experiência ao vivo como a experiência válida no campo da performance.

A performance se infiltrou e modificou a percepção do *status quo*, mas os valores do discurso dominante também se infiltraram na performance. As reescrituras em sua ontologia e as transformações na relação com as estruturas formais capazes de redimensionar a visibilidade dessa forma de arte revelam que as práticas artística e política se reescrevem e se redefinem nas relação com o observador e nas concessões com o mercado e com as instituições.

A preservação e a reconstrução do efêmero a partir dos *reenactments* sugerem reinscrever-se na e a partir da experiência do outro (o performer original), fazendo daquela experiência que o antecede o meio e o suporte para a expressão de uma outra corporalidade

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

suggest re-inscribing oneself in and from the experience of the other (the original performer), making the experience that precedes him/her, the medium and the support for the expression of another re-contextualized corporality. By breaking away from the discourse in the first person, the performative discourse becomes not only an end, but a platform for another physicality.

REFERENCES

COTTER, Holland. “In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering” In: *The New York Times*. New York, January, 2010. Link accessed on December 7, 2010: [http://www.nytimes.com/2010/02/01/arts/design/01tino.html]

BLACKSON, Robert. “Once More...With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture”. *Art Journal*, Spring 2007. Link accessed on December 7, 2010: [http://wesclark.com/jw/once_more.html]

recontextualizada. Ao romper com a primeira pessoa, o discurso performático se torna não apenas fim, mas plataforma para outras fisicalidades.



Still do filme de Marina Abramovic performando *Action Pants: Genital Panic*, de VALIE EXPORT/ Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 2005. Still extraído do filme *Seven Easy Pieces*, dirigido por Babette Mangolte. © Marina Abramovic. Cortesia: Sean Kelly Gallery, Nova York.

Film still of Marina Abramovic performing VALIE EXPORT's *Action Pants: Genital Panic* Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2005. From the film *Seven Easy Pieces* directed by Babette Mangolte. © Marina Abramovic. Courtesy: Sean Kelly Gallery, New York.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLACKSON, Robert. “Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture”, *Art Journal*, primavera, 2007. Disponível em: http://wesclark.com/jw/once_more.html. Acesso em: 7 dez 2010.

BOUGER, Cristiane. “PERFORMA 09: Keeping History Alive While Envisioning the Future”, *Movement Research Performance Journal*, Nova York, #35, 2009, p.30 e 31.

_____. Entrevista com Eleonora Fabião, *Relâche – Revista da Casa Hoffmann*, Curitiba, #1, 2004. Disponível em: http://www.cristianebouger.com/articles_.htm. Acesso em: 4 abr 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Tradução de Simon Pleasance e Fronza Woods com participação de Mathieu Copeland. Paris, Les Presses du Reel, 2002.

BOYD, Mark Cameron. “Performance Simulacra: Reenactment as (Re)Authoring”, mai 2007. Disponível em: http://theorynow.blogspot.com/2007/05/performance-simulacra-reenactment-as.html. Acesso em: 7 dez 2010.

COTTER, Holland. “In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering”, *The New York Times*, Nova York, 31 jan 2010.

Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/02/01/arts/design/01tino.html>. Acesso em: 7 dez 2010.

CYPRIANO, Fabio. “Performance e reencenação: uma análise de *Seven Easy Pieces* de Marina Abramovic”, Idanca.net, Brasil, 2009. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2009/09/02/performance-e-reencenacao-uma-analise-de-seven-eeasy-pieces-de-marina-abramovic/12156>. Acesso em: 7 out 2010.

DANTO, Arthur C. “Sitting with Marina”, *The New York Times*, Opinionator, 23 mai 2010. Disponível em: <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/?pagemode=print>. Acesso em: 7 dez 2010.

DECKER, Josephine. “Why Does MoMA Hate My Body?”, *New York Press*, Nova York, 9 jun 2010. Disponível em: <http://www.nypress.com/article-21332-why-does-moma-hate-my-body.html>. Acesso em: 17 out 2010.

EBONY, David. “Marina Abramovic – An Interview”, *Art in America*, Nova York, mai 2009. Disponível em: <http://www>.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods with Mathieu Copeland. Les presses du reel, France, 2002.

BOUGER, Cristiane. PERFORMA 09: Keeping History Alive While Envisioning the Future. *Movement Research Performance Journal*, Nova York, #35. p.30 and 31, 2009.

_____. Interview with Eleonora Fabião. *Relâche – revista da Casa Hoffmann*, Curitiba, #1, 2004. Link accessed on April 4, 2010. [http://www.cristianebouger.com/articles_.htm]

BOYD, Mark Cameron. “Performance Simulacra: Reenactment as (Re)Authoring”. May, 2007. Link accessed on December 7, 2010: [<http://theorynow.blogspot.com/2007/05/performance-simulacra-reenactment-as.html>]

CYPRIANO, Fabio. “Performance e reencenação: uma análise de *Seven Easy Pieces* de Marina Abramovic” in Idanca.net. Brazil, 2009. Link accessed on October 7, 2010: [<http://idanca.net/lang/pt-br/2009/09/02/performance-e-reencenacao-uma-analise-de-seven-eeasy-pieces-de-marina-abramovic/12156>]

artinamericamagazine.com/features/-marina-abramovic-david-ebony/. Acesso em: 7 dez 2010.

ERICKSON, Ruth. “The Real Movie: Reenactment, Spectacle, and Recovery in Pierre Huyghe’s the Third Memory”, primavera, 2009. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_7139/is_200904/ai_n52370141/?tag=content:col1. Acesso em: 7 dez 2010.

GOLDBERG, RoseLee. *Everywhere and All at Once: an Anthology of Writings on Performa 07*. Zurique/Nova York, JRP | Ringier and Performa, 2009.

GRIFFIN, Jonathan. *Frieze*. Londres, Issue 118, 2008. Disponível em: http://www.frieze.com/issue/article/tania_bruguera. Acesso em: 13 out 2010.

KEIDAN, Lois. *Live Art. O que é Live Art?*, 2007. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/museumundo/liveart/>. Acesso em: 12 out 2010.

LABELLE, Charles. “Valie Export”, *Frieze*. Londres, Issue 60, jun-ago, 2001. Disponível em: http://www.frieze.com/issue/review/valie_export/. Acesso em: 28 set 2010.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

DANTO, Arthur C. “Sitting With Marina”. *The New York Times*. In: Opinionator. May 23, 2010. Link accessed on December 7, 2010: [<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/?pagemode=print>]

DECKER, Josephine. “Why Does MoMA Hate My Body?” In: *New York Press*. New York, June 9, 2010. Link accessed on October 17, 2010: [<http://www.nypress.com/article-21332-why-does-moma-hate-my-body.html>]

EBONY, David. “Marina Abramovic – An Interview” In: *Art in America*. New York, May 2009. Link accessed on December 7, 2010: [<http://www.artinamericamagazine.com/features/-marina-abramovic-david-ebony/>]

ERICKSON, Ruth. “Real Movie: Reenactment, Spectacle, and Recovery in Pierre Huyghe’s The Third Memory, The”. Spring, 2009. Link accessed on December 7, 2010: [http://findarticles.com/p/articles/mi_7139/is_200904/ai_n52370141/?tag=content:col1]

GOLDBERG, RoseLee. *Everywhere and All at Once: An Anthology of Writings on Performa 07*. Zurich and New York: JRP | Ringier and Performa, 2009.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nova York, Routledge, 2006.

MANCHESTER, Elizabeth. “Action Pants: Genital Panic 1969”, Tate Collection, mar 2007. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=-1&workid=90775&searchid=9353&roomid=5294&tabview=text&texttype=10>. Acesso em: 7 dez 2010.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the Politics of Performance*. Oxon, Routledge, 1993.

RAWLS, Will. “A Group History of the Artist Is Present”, *Movement Research Performance Journal*, Nova York, #37, 2010, p.9-11.

SOFAER. Joshua. “Seven Reasons Why Live Art Gives Great Value”, *I love LA, An Arts Council of England Publication*, 2001. Disponível em: http://www.joshuasofaer.com/texts/write_7r.html. Acesso em: 7 dez 2010.

WATANABE, Shinya. *Marina Abramovic “Seven Easy Pieces” at the*

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

GRIFFIN, Jonathan. *Frieze*. London: Issue 118, 2008. Link accessed on October 13, 2010. [http://www.frieze.com/issue/article/tania_bruguera]

KEIDAN, Lois. *Live Art. O que é Live Art?* Accessed on October 12, 2010: [<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/museumundo/liveart/>]

LABELLE, Charles. “Valie Export” in *Frieze*. London: Issue 60, June-August 2001. Link accessed on September 28, 2010: [http://www.frieze.com/issue/review/valie_export/]

LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2006.

MANCHESTER, Elizabeth. “*Action Pants: Genital Panic 1969*”. Tate Collection. March 2007. Link accessed on December 7, 2010: [<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=-1&workid=90775&searchid=9353&roomid=5294&tabview=text&texttype=10>]

MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

Guggenheim Museum Looking for Others Whom You’ve Never Seen, 2005.

Disponível em: <http://spikyart.org/seveneasypiecese.html>. Acesso em: 7 dez 2010.

OUTRAS FONTES

BOUGER, Cristiane. *Community, Activism and the Downtown Scene – An Independent Documentary about the Experimental Scene in New York*. 110’. Brasil/EUA, 2006.

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

PERFORMANCE AND THE RECONSTRUCTION OF THE EPHEMERAL
By Cristiane Bouger

Coordenação Geral / General Coordination: Nayse Lopez; Edição / Editing: Daniele Avila; Revisão / Proofreading: Kathia Ferreira; Tradução / Translation: Gabriela Baptista; Conceito Visual / Graphic Concept: Cecilia Costa; Design Gráfico / Graphic Design: Vivian França; Produção / Production: Gabriela Baptista

Esta publicação tem o apoio da Fundação Prince Claus da Holanda / This publication has the support of the Prince Claus Fund



C

F o n d s

Fundación Príncipe Claus *para la*
Cultura y el Desarrollo

O projeto www.idançanet.net conta com o Patrocínio da Petrobras para manutenção de suas atividades regulares / The www.idançanet.net project is sponsored by Petrobras to maintain its activities.



Parceiros / Partners



Questão de Crítica
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais